Der italienische Einfluss in der vlämischen Renaissancemalerei.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT SEKTION I

der

Königl. Bayer. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Charlotte Aschenheim.

München 1909.

GEORG C. STEINICKE.

GENEHMIGT AUF ANTRAG DER HERREN
PROF. B. RIEHL UND PROF. P. WOLTERS.

ÜBERREICHT AM 7. FEBRUAR 1909.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Quintin Metsys 7

Jan Gossart, genannt Mabuse 13

Bernart van Orley 22

Anmerkungen 34

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548322_0005

Quintin Metsys.

Die Brüder Hubert und Jan van Eyck und Rogier van der Weyden brachten die niederländische Malerei im ersten Viertel des XV. Jahrhunderts auf eine ungeahnte Höhe. Sie schufen die überragenden Werke, die die Entwicklung der Malerei während des ganzen XV. Jahrhunderts bestimmten. Die Künstler der nächsten Generationen folgten ihrem Beispiel und suchten ihren Werken gleichzukommen in der treuen Wiedergabe aller Dinge und in der Pracht ihrer Farbe. Das führte notwendig dazu, dass sich eine gewisse Routine ausbildete. Die vlämische Malerei vom Ende des XV. Jahrhunderts, deren Vertreter hauptsächlich Memling und Gerhard David sind, zeigt Lieblichkeit und Anmut, ohne dass man sie von Stagnation völlig freisprechen könnte, Neues machte sich nur auf dem Gebiet der Ornamentik geltend. Die Spätgotik hatte sich mehr und mehr zu einem rein ornamentalen Stiel entwickelt und den Geschmack an üppiger mannigfaltiger Dekoration geweckt. Um ihm Genüge zu tun, reichten schliesslich die spätgotischen Formen nicht mehr aus, und so wurde der Blick auf die Ornamentik der italienischen Renaissance gelenkt, die über einen sehr abwechslungsreichen Schmuck verfügte.

Zum ersten Mal treten die fremden Formen in dem Sebastiansaltar (London) und in der Wiener Madonna Memlings auf. Die guirlandentragenden Putten, die die umrahmende Architektur verzieren, sind aus zahlreichen Werken der Plastik und Malerei des Quattrocento bekannt. Dies Dekorationsmotiv fand in den Niederlanden grossen Beifall und wurde häufig nachgeahmt. Gerhard David hat auf einem seiner Gerechtigkeitsbilder von 1498 zu der Guirlandendekoration noch zwei Medaillons mit antiken Darstellungen hinzugefügt. Sie geben italienische Plaketten mit antiken Darstellungen wieder, die noch heute in mehreren Exemplaren existieren. Die unverhältnismässige Grösse der Abbildung bekundet, welchen Wert der Künstler auf diesen Schmuck legte.

Bald treten auch auf den niederländischen Bildarchitekturen an die Stelle der gotischen Pfeilerbündel rechteckige Pfeiler und Pilaster mit Gebälk, die häufig nach Art der italienischen Renaissance Ornamentfüllungen tragen.

Die Beziehungen der niederländischen zur italienischen Malerei, die durch die Ornamentik geschaffen werden, sind aber von keiner tieferen Bedeutung für den Verlauf der vlämischen Kunst. Weit wichtiger ist es, dass sich am Anfang des XVI. Jahrhunderts in der niederländischen Malerei aus eigenem Antrieb ein Stilwandel geltend macht, der zu einem engen Anschluss an die italienische Kunst führen musste. Als erster unter den Künstlern, welche den Weg zu neuen Zielen einschlugen, ist Quintin Metsys zu nennen.

In seinem Madonnenbild in Brüssel, dem einzigen Frühwerk, das ihm mit Sicherheit zugeschrieben wird, zeigt Metsys noch engen Zusammenhang mit der alten Schule. Es ist aber bezeichnend, dass er nicht auf die Werke seiner unmittelbaren Vorgänger — es käme vor allem Memling in Betracht — zurückgreift, sondern auf die Madonna des Genter Altars. Ebenso knüpft Metsys mit dem Christus und der Maria des Antwerpner Museums an Hubert van Eyck an. Das, was ihn offenbar an diesen Meister anzog, war die Grösse seiner Auffassung, die Hubert noch aus dem Mittelalter herübergenommen hatte. In der Gewinnung eines monumentalen Stils sieht Metsys seine Hauptaufgabe[1]). Dies Streben bekundet sich deutlich in dem ersten umfangreichen Werk des Künstlers: in seinem Annenaltar von 1509 (Brüssel Mus.) Vielleicht wird es am klarsten auf den Flügelbildern: Drei der Darstellungen, die Zurückweisung des Opfers Joachims, die Verteilung der Habe Joachims und Annas und der Tod der heilgen Anna spielen sich in Innenräumen ab. Aber diese Interieurs sind nicht mehr mit der eingehenden Sorgfalt für alle Einzelheiten, die die Künstler des XV. Jahrhunderts gerade für diese Darstellung aufwandten, geschildert. Die Gemächer dienen bei Metsys nur als Folie für die Figuren. Sie allein beanspruchen das Interesse und füllen den weitaus grössten Teil der Bildfläche. Auch durch die Farbe ist die Umgebung den Gestalten untergeordnet.

Ebenso sind auf der Haupttafel mit der Sippe der heiligen Anna die Figuren im Vordergrund angeordnet und lenken schon durch ihre Grösse die Aufmerksamkeit auf sich. Die Gruppierung ist einfach und ruhig. Im Gegensatz zu den Künstlern des XV. Jahrhunderts hat Metsys weniger Wert darauf gelegt, in seinen Gestalten scharf charakterisierte Individualitäten zu geben, vielmehr sucht er in den Haltungen und Gesichtern gewisse Stimmungen wiederzuspiegeln: die anmutigen Frauen beschäftigen sich freundlich mit den Kindern; besonders zeigt die heilige Anna ein liebevolles Bemühen um das

Christuskindlein. Die Männer sehen ernst und gedankenvoll drein. Auch in diesem Streben nach Ausdruck dokumentiert sich Metsys als ein Neuerer.

Dagegen folgt er der Tradition in der sorgfältigen Wiedergabe des Stoffliehen, der Zartheit der Haut, des weichen Falls der Haare, der Pracht der Kostüme und zum Teil auch in der Behandlung der Landschaft. Die idyllischen Motive, wie die zwischen Wiesen eingebetteten Häuser und das einzeln stehende, belaubte Bäumchen erinnern an Memling. Metsys fügt selbständig die Höhenzüge und Felsen hinzu und verrät auch damit seinen Sinn für grosse Linien und Formen. Immerhin ist das Gebirge noch ganz in den Hintergrund verbannt.

Metsys vollendete den Annenaltar 1509. Inzwischen (1508) hatte er von der Antwerpener Schreinergilde schon den Auftrag für ein zweites Altarwerk erhalten. Das Thema des Hauptbildes, die Grablegung, kam seinem Drange, psychische Vorgänge zum Ausdruck zu bringen, entgegen. Daher ist dieses Werk das bedeutendste des Künstlers geworden, das die Antwerpener zu allen Zeiten als einen kostbaren Besitz angesehen haben. Schnaase hat in seinen niederländischen Briefen eine ausführliche Beschreibung der Tafel und ihrer Komposition gegeben und die Art der Trauer der verschiedenen an dem Drama beteiligten Personen fein analysiert.[2]) — Auch hier sind die lebensgrossen Gestalten wieder auf einen verhältnismässig schmalen Vordergrund gruppiert und zwar so, dass jede Figur zur Wirkung kommt.

Auf dem linken Flügelbild ist die Enthauptung Johannes des Täufers dargestellt. Der Eindruck, den der Anblick des abgeschlagenen Hauptes macht, ist von den Gesichtern des Königspaars und der übrigen Zuschauer zu lesen. Herodes schwankt zwischen Schrecken und Begierde. Eine so komplizierte Gemütsverfassung hatte vor Metsys kein niederländischer Künstler wiederzugeben versucht.

Der rechte Innenflügel des Antwerpner Altars gibt das Martyrium Johannes des Evangelisten. Es hat oft Befremden erregt, dass Metsys, der in seinen Frauen die lieblichsten Gestalten schuf, hier Männer von solch roher Fratzenhaftigkeit wie die Peiniger des Heiligen dargestellt hat. Es erklärt sich dies aber gerade aus dem Streben des Meisters, alle Arten von Gemütsbewegungen, sowohl gute wie böse, in seiner Kunst auszudrücken. Er begegnet sich darin mit seinem grossen italienischen Zeitgenossen Lionardo da Vinci,

in dessen Arbeiten sich auch neben holdseligen Köpfen zahlreiche Karikaturen finden; doch ist daraus auf keine Beziehung zwischen beiden zu schliessen. Es handelt sich hier nur um eine Übereinstimmung des künstlerischen Temperaments.

Die Knechte, die das Feuer unter dem Kessel schüren, sind zugleich Beispiele dafür, dass Metsys auch die Steifheit, Gezwungenheit und damit die Kraftlosigkeit körperlicher Bewegungen, die der niederländischen Malerei des XV. Jahrhunderts eigentümlich ist, überwinden wollte. Die Männer sind in voller Tätigkeit; Arm- und Beinmuskeln sind gespannt; die Füsse stehen fest auf dem Boden, die Hände umklammern den Feuerhaken.

Für die Art, wie Metsys mehr und mehr zu einer flüssigeren, breiteren und bewegteren Figurendarstellung gelangt, ist die Betrachtung seiner Madonnen in zeitlicher Reihenfolge aufschlussreich. Die Madonna des Sippenbildes steht noch der seiner frühesten Arbeit mit ihrer einfachen und ruhigen Haltung, nahe. Doch ist der Faltenwurf grosszügiger und weicher. In der Berliner Darstellung ist das Sitzen der Madonna durch den abgestellten linken Unterschenkel viel breiter und massiger. Der Mantel ist teilweise vom Oberkörper zurückgesunken, sodass die im Ellbogen und dem Handgelenk geknickte Linie des linken Armes zur Geltung kommt. Vor allem aber ist in dem nackten knieenden Knaben ein grosser Bewegungsreichtum entfaltet. Zugleich ist sowohl die äussere wie die geistige Verbindung von Mutter und Kind eine viel innigere geworden. Auf dem Madonnenbild, das wir nur aus übereinstimmenden Kopien in Amsterdam ünd bei Lord Northbrook kennen, ist durch den Aufbau des schräg gestellten Thronsitzes eine Drehung und eine Beugung des Rumpfes Mariä notiviert,die eine ungleichmässige Schulterhöhe zur Folge hat. Der linke Oberarm läuft dem Unterkörper parallel, der stark verkürzte Unterarm dem Oberkörper, die Hand ist wiederum leicht abgebogen. Die ganze Stellung ist lebhaft und bewegt, ohne ins Unruhige oder Kleinliche zu fallen.

Die Amsterdamer Madonna ist ein Halbfigurenbild. Dieser Bildausschnitt fand zuweilen schon in der niederländischen Malerei des XV. Jahrhunderts, besonders in der Madonnendarstellung, Verwendung. Metsys bezeigt eine ganz besondere Vorliebe für das Halbfigurenbild, weil es ermöglicht, die Figurenproportionen gegenüber der Bildfläche bedeutend zu vergrössern. So wählt er es auch für die Epiphanie (Sammlung Kann, Paris). Die grossen Köpfe der heiligen 3 Könige und der Madonna mit ihren klar ausgesprochenen

Physiognomien geben einen unmittelbaren Eindruck. Alles übrige tritt gegen sie zurück, zumal da die Ruine, in der sich der Vorgang vollzieht, nur in geringem Ausschnitt sichtbar wird. Um sie trotzdem als gedeckten Innenraum zu charakterisieren, ist geschickt die Lichtwirkung zu Hilfe genommen.

Grossen Anklang fand Metsys mit seinen genremässigen Halbfigurenbildern. Er lehnt sich mit ihnen wahrscheinlich bewusst an Werke aus dem Kreise der Brüder Eyck an, denn sein Geldwechsler von 1514 (Louvre) zeigt im Arrangement, ja sogar in der Tracht, grosse Aehnlichkeit mit dem heiligen Eligius des Petrus Cristus. (Samml. Oppenheim, Köln.[3])

Die Schüler und Nachahmer des Metsys geben zahlreiche mehr oder minder freie Variationen des Themas, das sich zur Darstellung von Charaktertypen und zur Wiedergabe reichen Stillebens vorzüglich eignete. Zuweilen sind die Profanfiguren durch den heiligen Hieronymus ersetzt, aber die Umgebung bleibt dieselbe: Ein Interieur, angedeutet durch eine Wand, die von wagerechten Borden gegliedert ist, darauf zahlreiche Gegenstände, hauptsächlich Bücher, davor die Figuren, an einem Tisch ihrer Beschäftigung obliegend. Metsys bringt diese Anordnung auch auf dem Bildnis des Petrus Aegidius (Longford Castle bei Salisbury, Kopie Antwerpner Mus.) Schon früher war eine genremässige Portraitauffassung in der niederländischen Malerei angebahnt worden — Beispiele sind das Arnolfinibildnis Jan van Eycks und der oben erwähnte St. Eligius — sie wird aber durch Metsys viel populärer und zwar nicht nur in der niederländischen, sondern auch in der deutschen Malerei, denn offenbar hat Holbein seinen Kaufmann Giese von 1532 (Berlin, Mus.) im Anschluss an Metsys, mit dem er in persönlicher Beziehung stand, geschaffen.

Metsys stellt sich bei der Betrachtung seines Gesamtwerkes als ein Künstler dar, der vorwärts schreitet, ohne den Zusammenhang mit der Vergangenheit zu verlieren. Es ergibt sich die Frage, ob Metsys bereits die Studienfahrt nach Italien gemacht hat, die bald darauf bei den niederländischen Malern allgemein üblich wurden. Eine solche Reise des Metsys wird in späterer Zeit erwähnt. Carel van Mander jedoch weiss nichts davon. Komposition und Figurendarstellung des Künstlers nähern sich zwar im Vergleich zu der niederländischen des XV. Jahrhunderts dem Italienischen. Dies zwingt aber trotzdem nicht zur Annahme der Reise, weil Metsys die Ansätze zu einer grösseren und freieren Auffassung

schon in seinen frühesten Werken zeigt. Auch nimmt seine Entwicklung von Anfang bis Ende einen logischen Fortgang und zeigt nirgends einen Bruch, der starke von aussen kommende Eindrücke zur Erklärung verlangt.

Nur in den Bildarchitekturen greift Metsys, auch hier vor ihm Begonnenes fortführend, Renaissanceformen auf. Der italienische Charakter der Architektur des Sippenbildes ist stets anerkannt worden.[4]) Der Bau, aus einer mittleren und zwei seitlichen Kuppeln bestehend, wird von gegliederten, viereckigen Pfeilern getragen. Aehnliche Architekturen figurieren auf venetianischen Gemälden der Quattrocentisten. Cohen weist in seinen Studien über Quintin Metsys speziell auf Cima da Conegliano hin.[4a])

Der Schmuck der Architektur des Sippenbildes ist noch äusserst massvoll. Später legt Metsys grösseren Wert auf das Detail. Die gerippte Muschel, die Balustersäule und die stilisierten Delphine werden eingeführt. Die Beschreibung des Grisaillefrieses im Wohnhaus des Metsys vom Jahre 1525,[5]) der sich aus runden und ovalen Kompartimenten, Grotesken, Festons, Blattranken, Schnörkeln und Putten zusammensetzte, bestätigen es, dass Metsys eingehende Kenntnis der italienischen Ornamentik besass. Es ist nicht anzunehmen, dass der Künstler sie in der Heimat erworben hatte, da er sie als einer der ersten niederländischen Maler verwendet. Wahrscheinlich hat er also die italienische Kunst selbst gesehen. Um so anerkennender ist es, dass er dadurch nicht zum Nachahmer wurde.

Gerade diese Selbständigkeit aber wurde von der folgenden Generation wenig geschätzt. Sie verlangte einen engen Anschluss an Italien, um die Unbeholfenheiten der Zeichnung, die auch Metsys trotz seiner Fortschritte noch anhaften, völlig abzustreifen.

Jan Gossart gen. Mabuse.

Jan Gossart ist fast gleichaltrig mit Metsys.[6]) Aber die späteren Künstler des XVI. Jahrhunderts zählten diesen noch zu den alten Meistern, jenen dagegen zu den modernen, da er sich rücksichtslos der italienischen Kunst hingegeben hatte. Schon Vasari sagt: „Jan van Mabuse war fast der erste, welcher die wahre Methode, unbekleidete Figuren und Poesien im Bilde darzustellen von Italien nach Flandern brachte.“[7])

Die Reise Gossarts fand erst 1508 statt,[8]) zu einer Zeit also, da das Leben des Künstlers schon mehr als zur Hälfte hinter ihm lag. Die lohnende Aufgabe, die nicht italienisierenden Arbeiten Gossarts von seinen späteren abzusetzen und dieselbe künstlerische Persönlichkeit in den Werken beider Epochen wiederzufinden, ist dadurch erschwert, dass Gossart seine früheren Bilder weder gezeichnet noch datiert hat. Nur die Anbetung der Könige (Castle Howard bei Earl of Carlisle) ist signiert.

Gossart gibt in diesem Bilde eine mächtige Ruine. Schon im XV. Jahrhundert war die Ruine ein unentbehrliches Requisit, wo immer es sich um eine Anbetung Mariä oder der heiligen drei Könige handelte. Gossart schliesst sich, was die Ausgestaltung des Gemäuers betrifft, im Grossen und Ganzen der Tradition an. Wir finden bei ihm den üblichen Backsteinbau mit romanischen Fenstern und die einzelne Säule unter den Pfeilern. Nur ein kleiner Fries mit Putten deutet auf den Beginn der Renaissance. Dagegen sind die reichen Gefässe und Szepter der Könige in reinem spätgotischen Stile gehalten. Doch bildet Gossart das alte Motiv durch eine bedeutende Vergrösserung nach allen drei Dimensionen aus, sodass die Ruine von nun an für die Kompositionen und Raumgestaltung des Adorationsbildes ausschlaggebend wird.

Nach der etwas befangenen Figurendarstellung zu urteilen, steht der Christus am Ölberg (Berl. Mus.) der Anbetung der Könige zeitlich nahe. Der nächtliche Vorgang bot dem Künstler einen günstigen Vorwand für eine effektvolle Lichtbehandlung. Die Wiedergabe einer nicht neutralen Beleuchtung war zuerst von der holländischen Malerei versucht worden. Durch Gerhard David wurde das

Problem der Brügger Schule und damit wahrscheinlich auch dem jungen Gossart übermittelt, der es mit ungeahnter Schärfe aufgriff. Auf der Ölbergszene ist die Mondsichel links oben durch Wolken hervorgebrochen. Ihr heller Schein hebt das Antlitz und die gefalteten Hände des betenden Christus aus dem bläulichen Dunkel und spielt in den Falten seines Gewandes. Die Mondstrahlen fallen auf Kopf, Hände und Füsse des schlafenden Petrus; sie schimmern auf den Locken des Johannes, legen Glanz auf das Laub der Bäume, hellen die Ränder der Wolken auf, fangen sich in der Rüstung des Führers der Kriegsknechte und umsäumen die fantastischen Türme von Jerusalem. Durch das ganze Bild ist also die Wirkung des Mondes, dieser reflektierenden Lichtquelle mit dem krassen Wechsel von Hell und Dunkel und den scharf abgeschnittenen Schlagschatten verfolgt. Das Bild ist die erste konsequente Darstellung einer Mondscheinlandschaft. Gossart zeigt sich hier schon als ein Künstler, der lebhafte Wirkungen liebt und auf die formale Seite der künstlerischen Aufgaben den Hauptwert legt. Dem geistigen Gehalt der Szene wird er nicht gerecht.

Ein Thema, das seinem Wesen besser entsprach, fand Gossart in dem Madonnenbild, das weniger Dramatik als dekorative Ausgestaltung verlangte. Gossarts Madonna in Palermo geht auf den Typus Memlings zurück, den David im Triptychon des Louvre übernommen hatte. Die Komposition mit der Madonna in der Mitte, den musizierenden Engeln in den Seitenfeldern der Haupttafel ist die gleiche wie bei David, aber Gossart wählt eine ganz neue und ungleich reichere Architektur spätgotischen Stils. Der auf Pfeilerbündeln ruhende Baldachin ist ein Motiv der Rahmungen von Schnitzaltären. Die Durchbildung der Form, die üppige Verwendung von krausem Laub, das von ferne porösem Gestein gleicht, lässt an die ungefähr gleichzeitige Monumentalarchitektur denken, wie sie etwa im gotischen Teil des Rathauses von Gent (1516 bis 1538 durch Waghemaker und Keldermans) und des Rathauses von Audenarde (1525—29) vor uns steht. Nach diesem Zeugnis eingehenden Architekturstudiums — auch die anmutige Brunnenanlage im Hintergrund der rechten Seitentafel ist klar gezeichnet — überrascht es nicht, dass Gossart später das Wesen der italienischen Baukunst besser als alle übrigen seiner vlämischen Zeitgenossen erfasst hat.

Die vom Rahmen fest eingeklammerte Architekturmasse verleiht dem Bild Breite und Fülle. Sie harmonisiert mit der runden

und weichen Bildung der Figuren.[9]) Der Schwere des Bildganzen steht die starke Bewegung der Einzelform und wiederum das reiche Spiel des Lichts gegenüber, das über die Körper huscht und sich in den Höhlen der Architektur fängt. Die Auffassung von Mutter und Kind ist der Davids gegenüber genremässiger. An Stelle der halbwüchsigen, langgewandeten Engel Davids setzt Gossart die kleinen leichtbekleideten, musizierenden Putten, die Dürers Engelkindern ähnlich sind.

Noch Weiteres ruft die Erinnerung an Dürer wach. Die Aussenseite des Triptychons zeigt das erste Menschenpaar, das den Apfel aus dem Maul der Schlange nimmt, indem es sich eng umschlungen hält. Dieses Motiv findet sich vorher weder in der nördlichen noch in der südlichen Kunst. Dürer bringt es in einer Zeichnung von 1510, die er zu seiner kleinen Holzschnittpassion benutzt hat. Die Darstellungen Gossarts und Dürers weichen zwar in der Zusammenfügung der Oberkörper, speziell der Arme, etwas von einander ab. Von der Mitte des Rumpfes aber stimmen die Deckung der Leiber und ihre komplizierten Verflechtungen und Überschneidungen bei beiden Künstern überraschend überein. Handelt es sichhier um einen merkwürdigen Zufall?

Bruck hat mit Jan Gossart den Meister Jan identifiziert, der 1491 — 1495 Hofmaler Friedrichs des Weisen war, 1493 den Kurfürsten nach Jerusalem, 1494 nach Mecheln und Antwerpen begleitete und in demselben Jahre im Auftrage seines Herrn nach Krakau und nach Venedig reiste.[10]) Danach würde er 1495 mit Dürer in Wittenberg zusammengetroffen sein. Von diesem Meister Jan rührt vielleicht ein niederländischer Flügelaltar des Dresdner Museums mit der Gefangennahme Christi her. Bruck erkennt in diesem Nachtstück dieselbe Hand wie in der Berliner Ölbergszene, eine Annahme, der ich nicht folgen kann. Weder in den Typen noch in der Lichtführung, die viel weniger durchgreifend ist, ergeben sich überzeugende Analogien zu dem jungen Gossart. Damit fällt die ganze Hypothese. Die Beantwortung der Frage, ob zwischen Gossart und Dürer Beziehungen bestanden haben, entweder direkte oder etwa durch Jacopo de Barbari vermittelte, bleibt müssig, solange die blossen Vermutungen nicht durch die urkundlichen Nachrichten über die erste Periode Gossarts eine feste Grundlage erhalten haben.

An das Palermer Triptychon ist ein Christus mit Maria und Johannes (Prado) anzuschliessen. Justi, der das Bild Gossart zugeschrieben hat, weist darauf hin, dass es sich hier um eine freie

Kopie der Tafeln mit Gottvater, Maria und Johannes des Genter Altars handelt.[11]) Die Abweichungen in der Wiedergabe, besonders die der umrahmenden Architektur, welche noch ganz frei vom Italienischen ist, geben den Geschmackswandel zu erkennen, der sich im Laufe des Jahrhunderts selbständig vollzogen hat. Die trennenden Rahmen sind gefallen, die gemalten Pfeiler an ihrer Stelle werden zum Teil von den aneinandergerückten Figuren verdeckt. Die Nischenbögen zeigen reiche Profilierung. Sie sind mit einem fensterartigen Rund, aus dem ein singender Engel schaut, so verbunden, dass sich ein lebhaftes Linienensemble bildet. Ein reicher Schmuck mit gotischem Laub tritt hinzu. Also neben dem Versuch einer einheitlicheren Gruppierung auch hier wieder ein Streben nach Bewegtheit.

Im Jahre 1508 nahm Gossart an der Gesandtschaft teil, die unter Leitung des Grafen Philipp von Burgund zum Papst Julius II. ging. Man zog von Mecheln, wo man am 26. Oktober aufbrach, durch Deutschland nach Trient; hier wurde zuerst Aufenthalt gemacht, dann in Verona, Mantua und Florenz. Am 14. Januar 1509 langten die Gesandten in Rom an.[12])

Das früheste uns bekannte Werk, in dem Gossart seine Reiseeindrücke verarbeitet hat, ist das Prager Dombild mit dem heiligen Lukas, der die Madonna malt.[13]) Es zeigt Verständnis für die italienische Renaissance, wenn auch die Gotik noch nicht vollständig abgestreift ist. Den Hauptinhalt des Bildes macht die Architektur aus, während die Figuren fast zur Staffage herabgedrückt sind. Die Architekturformen entstammen, abgesehen von einigen spätgotischen Zutaten der römischen Hochrenaissance. Das bezeugen die hohen Postamente, in die Reliefs und Skulpturennischen eingelassen sind, die kräftigen Gesimse, die gekuppelten Säulen. Rom konnte auch am besten die Kenntnis antiker Skulpturen vermitteln, die sich in dem bronzenen Herkules und dem »Knaben mit der Gans« offenbart. Dennoch ruft die Architektur in ihrer Gesamterscheinung den oberitalienischen Stil ins Gedächtnis. Der Grund dazu ist in der reichen und lebhaften Dekoration und der vielfachen Gliederung der Bauteile zu suchen. Trotzdem ist die oft aufgestellte Behauptung, Gossart sei von der oberitalienischen Kunst abhängig, nicht richtig. Der Fall liegt hier so, dass ähnliche Voraussetzungen ähnliche Resultate ergeben haben. Im Gegensatz zur florentinischen und römischen Kunst schob die oberitalienische Renaissance das struktive Element der Architektur gegenüber dem ornamentalen in den Hinter-

grund. Ebenso konnte der Niederländer, der von der malerischen und bewegten Spätgothik herkam, nicht sogleich in den Organismus der Renaissancearchitektur eindringen, sondern musste sie vorerst als ein neues Spiel im alten dekorativen Sinn auffassen.

Ausserdem aber fand Gossart in den neuen Architekturformen mit ihren klar verlaufenden Vertikalen und Horizontalen ein geeignetes Ausdrucksmittel zur Raumdarstellung. Der Raum ist in mehrere hintereinander gruppierte Abschnitte zerlegt und die Dimensionen der einzelnen Teile sind durch Ueberschneidungen, Aufsichten und Untersichten möglichst klar gemacht. Die Freude an perspektivischen Schwierigkeiten bekundet sich besonders darin, dass das an sich symmetrische Gebäude weder central noch frontal in den Bildraum eingestellt ist. Es ergeben sich daraus Verschiebungen und ganz abweichende Einblicke in die beiderseitigen Kulissen.

Die Madonna des Lukasbildes bezeugt im Vergleich zu der des Palermer Triptychons eine grössere Anpassung an den italienischen Geschmack, ohne dass man von einem absoluten Bruch mit der Vergangenheit reden könnte. Die Haltung Mariä ist repräsentativer geworden, die Körperformen von Mutter une Kind kommen mehr zur Geltung, aber die Faltengebung ist ähnlich geblieben, und spitzig wirkt noch die Art, wie die Madonna ein einzelnes Blümlein zwischen ihren Fingern hält.

Später hat Gossart nochmals den gleichen Stoff in kleinerem Format behandelt. (Wien, Gemäldegal.) Der Vorgang ist hier nicht nicht als eine ruhige Portraitsitzung gegeben. Die Madonna schwebt auf Wolken, von Putten getragen, zu dem Evangelisten herab. Diese visionäre Auffassung, die in Italien auch erst im Cinquecento Verbreitung findet, ist in der niederländischen Malerei neu. — Gossart wendet hier die plastische Modellierung, die er auf italienischen Bildern kennen gelernt hatte, mit Übertreibung an. Die Gewänder sine gleichsam durchwühlt von unregelmässigen, tiefen und breiten Falten; die Haare fallen nicht mehr glatt oder in leichten Wellen, sondern sind zu dicken Locken geballt. Dadurch kommt Schwere und zugleich Lebhaftigkeit in das Bild. Dieser Eindruck wird erhöht durch die Bildarchitektur, eine Bogenpfeilerstellung, die von Ornamenten überzogen ist. Sicherlich haben diese reichen Füllungen vorzüglich zu der Ansicht beigetragen, dass Gossart unter oberitalienischem Einfluss gestanden habe. Bei genauer Betrachtung ergibt sich aber, dass Gossart ein römisches Werk Filippino Lippis: die Fresken in S. Maria sopra Minerva für seine Ornamente benutzt

hat. Die Wahl Gossarts ist leicht erklärlich. Filippino hatte hier als erster die neuentdeckten Malereien der sogenannten »Grotten« nachgeahmt. Ausserdem galt er nach Vasaris Angaben als besonders tüchtig in dieser Art gemalter Steindekoration.[14]) Auf der oberen Hälfte des Mittelpfeilers im Lukasbilde sind die Grotesken zur Seite der »Disputation des Thomas von Aquino«, Motiv für Motiv übernommen, doch hat Gossart die Malerei reliefmässiger behandelt und sie seinem künstlerischen Geschmack gemäss, der das Massige und Bewegte verlangte, leicht verändert. Er schmälert die freiliegende Grundfläche, indem er die einzelnen Ornamentteile der Höhe und Breite nach enger zusammenschiebt und die schlanken Zwischenglieder eliminiert. Die Bewegungssuggestion, das Aufwärtsstreben in den Grotesken Filippinos fehlt bei Gossart, dafür umgibt er die Gebilde mit einer Fülle hüpfender Linien. Die gerade herabhängenden Guirlanden sind durch wildverschlungene Bänder ersetzt, die Ranken, die die Extremitäten des Frauenkörpers vertreten, erhalten etwas Geweihmässiges, das an ein Lüsterweibchen erinnert. Die übrigen Füllungen schöpfen zum Teil mit grösserer Selbständigkeit aus derselben Quelle, zum Teil mögen sie an andere mittelitalienische Malereien mehr oder minder frei anknüpfen. Die Ausschmückung der Bögen mit den Medaillons zwischen Arabesken erinnert z. B. an die gemalten Umrahmungen der Fresken Signorellis zu Orvieto. Jedenfalls braucht man zur Erklärung von Gossarts Ornamentik nicht die lombardische Kunst heranzuziehen.

Wahrscheinlich ist auch die Raumgestaltung des Wiener Lukasbildes, die so gar keine Ähnlichkeit mit der des Prager Dombildes trotz der Wahl des gleichen Stoffes hat, auf ein italienisches Vorbild zurückzuführen und zwar auf Filippinos Verkündigung in dem gleichen Freskencyklus. Wenigstens ist beiden Werken die Teilung durch einen ornamentierten Pfeiler in zwei nebeneinander liegende Gemächer und die Verlegung des Horizontpunktes in den rechten grösseren Raum gemeinsam. Aus der Anlehnung an diese Verkündung liesse es sich auch erklären, dass ein Engel dem Lukas, abweichend von der Tradition, die Hand führt.[15]) Die Gruppierung der beiden Gestalten — der Engel steht hinter dem knieenden Maler und legt die linke Hand auf seine Schulter — ist der Zusammenfügung des Stifters mit seinem Schutzpatron auf der Verkündigung sehr ähnlich. Der Engel Gossarts trägt zum ersten Mal in der vlämischen Malerei italienische Kleidung nach Art des Verkündigungsengels Filippinos, wenn sie auch weniger leicht und flüssig gemalt ist.

Aus den Lukasbildern lässt sich ersehen, dass Gossart gleich den übrigen niederländischen Künstlern während der Italienfahrt sein Hauptaugenmerk auf die Architektur richtete. Dies Interesse wurde bei ihm noch dadurch gefördert, dass er für seinen kunstsinnigen Gönner, Philipp von Burgund, Aufnahmen antiker römischer Überreste zu machen hatte. [16])

Sein Aufenthalt in der ewigen Stadt währte nicht lange. Schon im Juni 1509 ist er wieder in den Niederlanden. In demselben Jahre malt er im Schloss Zuytborch in Zeeland zusammen mit Jacopo de Barbari, der damals ebenfalls im Dienst Philipps von Burgund stand [17]). Der Venetianer hat offenbar Gossart zur Wiedergabe des menschlichen Körpers nach »antikischer Art« angeregt. Gossarts »Neptun und Amphitrite« (Berlin, Mus.) vom Jahre 1516 geht auf Jacopos »Mars und Venus« zurück, auf denselben Kupferstich, den 12 Jahre früher Dürer zu seinem Blatt mit Adam und Eva benutzt hatte [18]). Die beiden nordischen Künstler bringen an Stelle des gepanzerten Mannes einen Akt, aber im übrigen schliesst Gossart sich enger als Dürer an Jacopo de Barbari an. Die Stellung Neptuns gleicht bis auf den rechten Arm der des Mars, während Dürers Adam gespreizter dasteht, den Kopf schärfer ins Profil dreht und in der Haltung der beiden Arme abweicht. Gossart hat sich auch in der Stellung des weiblichen Körpers mit den sich teilweise deckenden Knien, in dem engen Zusammenschluss beider Gestalten und ihrem sentimentalen Blick genauer als Dürer an das Vorbild gehalten. Alles dies spricht gegen die Annahme, Gossart habe den Dürer'schen Stich kopiert [19]).

Doch ist der Einfluss Jacopos nicht allzuhoch anzuschlagen. Gossart hatte seine bleibenden Eindrücke der italienischen Renaissance in Rom empfangen. Er war zu einer Zeit nach Rom gekommen, da Michelangelo dort wirkte und eine neue plastische Formenwelt offenbarte, da man sich an der kurz vorher gefundenen Lackoongruppe (1506) begeisterte. Von der antiken und modernen Kunst Roms hatte er die bestimmenden Eindrücke zur Darstellung des menschlichen Körpers empfangen, wenn er sie bis dahin auch nur für gemalte Skulpturen benutzt hatte. Daher sind seine Akte breiter und kürzer proportioniert, plastischer empfunden als die schlanken, schmiegsamen Gestalten Jacopos, der trotz seiner vielen Irrfahrten, trotz Aufnahme deutschen Wesens der venetianische Quattrocentist geblieben war. Bezeichnend ist es, wie lässig Mars seine Lanze im Arm hält, während Neptun seinen grossen Dreizack mit einem Griff

fasst, der durch die Verkürzung des Oberarms und die Schwellung der Muskeln äusserst kraftvoll wirkt. Die weibliche Figur mit ihren kolossalen Händen und Füssen ist der männlichen assimiliert.

Die Götterbilder stehen auf niedriger, von Wasser umspülter Basis in einem Tempel dorischer Ordnung. Es überrascht, hier von einem Niederländer einen Baustil dargestellt zu sehen, der damals selbst in der ewigen Stadt seiner Strenge wegen noch wenig beliebt war. Die Bildarchitektur Gossarts setzt archäologische Kenntnisse voraus, die ihm nicht die Ruinen Roms allein vermitteln konnten, weil sie — es kommen hauptsächlich das Theater des Marcellus und das Colosseum in Betracht — mit der dorischen Ordnung eine Bogenstellung verbanden. Gossart muss noch theoretische Studien zu Hilfe genommen haben. Aus diesen erklärt sich auch der mathematische Charakter des Tempelbaues.

Die schweren Körper Neptuns und Amphitrites sind durch die Graden der Architektur der Höhe, Breite und Tiefe nach fest eingespannt: Wie die Figuren, so ist auch der Raum plastisch durchgefühlt. Der tiefe Horizont, den Gossart hier eingeführt hat, war bis dahin in der niederländischen Malerei nicht üblich, da sie weite Ausblicke zu geben liebte. Gossart zieht eine Konzentration des Bildeindrucks vor.

Nie hat Gossart sein künstlerisches Programm klarer ausgesprochen, als in diesem Bilde. Vergegenwärtigt man sich die Jugendarbeiten des Künstlers, so begreift man, welche ungeheure Studienarbeit diese Präzisierung voraussetzt, allerdings weniger eine künstlerische als die intellektuelle; daher die kalte, formelhafte Wirkung des Bildes.

Das Interesse Gossarts an der Darstellung des menschlichen Körpers tritt mehr und mehr in den Vordergrund. Nachdem er sich über den ruhigstehenden Körper klar geworden war, suchte er die bewegliche Figur mit allen Konsequenzen, welche eine lebhafte Aktion mit sich bringt, anatomisch richtig zu gestalten. In einer Darstellung von Adam und Eva im Paradiese (Hampton Court) hat er die Resultate dieser Beobachtung niedergelegt. Alle Muskeln müssen jetzt spielen. Adam ruht auf dem rechten Bein, während der linke Fuss wie im Lauf einen Baumstumpf mit dem Ballen berührt. Der Oberkörper ist nach links, der Kopf wieder zurückgedreht, so dass sich die Bauchweichteile verschieben und die Halsmuskulatur hervorgetrieben wird. Der linke Arm greift über die Brust, ein Motiv, das Gossart wahrscheinlich durch Michelangelo

kennen gelernt hatte. Schulter, Ellbogen, Hand und Fingergelenke, alles ist in Funktion. Evas massiger Körper ist in eine gesucht anmutige Pose gebracht. Ihre Füsse stehen in Tanzposition. Die Absichtlichkeit, die sich in diesen manirierten Stellungen zeigt, machen das Bild für den Beschauer fast unerträglich.

Das Thema, das auch den Italienern als Vorwand zu Aktstudien gedient hat, die Herkulessage, wird von Gossart aufgenommen, wie wir durch Urkunden wissen. [21]) Die Sitzfigur behandelt Gossart in dem dornenbekrönten Christus, (Kopie in Antwerpen, Mus.) und der Danae, (München, Pinak.) Beide Körper sind in ganz ähnlicher ruhiger Stellung mit gekreuzten Beinen gegeben. Das Bild der Danae aus dem Jahre 1527 gehört zu den erfreulichsten aus Gossarts italienisierender Periode. Dem Künstler sind im Laufe der Zeit die in Rom erworbenen Kenntnisse in Fleisch und Blut übergegangen. Man spürt nicht mehr so stark die Befolgung von Regeln. Durch die streng einheitliche Perspektive für die Figur, ihre Umgebung und den Hintergrund ist eine unmittelbare Aufklärung über die Bildsituation erreicht: Danae sitzt in einem hochgelegenen, halbkreisförmigen Ausbau, der einen Ausblick auf eine Stadt gewährt. Zu der formalen Bildeinheit tritt eine inhaltliche. Die Architektur nimmt nicht mehr das überwiegende Interesse in Anspruch, sondern ist dem dargestellten Gegenstand angepasst. Der reiche Pavillon korinthischer Ordnung ist nur der würdige Aufenthaltsort für die üppige, wenig bekleidete Prinzessin der antiken Heroensage. Auch farbig steht der braunrote Marmor mit den Bronzebeschlägen diskret zur Figur. Ihre Proportionen sind schlanker als die der Amphitrite. Die Körperformen sind zwar auch hier allgemein gehalten, die Modellierung ist von einer gewissen Härte im Ton, die durch das krasse Blau des Tuches unterstrichen wird, aber die Figur ist doch nicht ausschliesslich mit dem Auge des Plastikers gesehen. Malerische Virtuosität kommt in der Haar- und Schleierbehandlung und in dem lose auf der Brust liegenden Band zur Geltung. Die abwechslungsvolle Beleuchtung setzt die Bestrebungen der früheren Arbeiten fort. Im Hintergrunde betätigt sich Gossarts baukünstlerische Phantasie. Einem wirklichen Stadtbilde entsprechend, setzt er neben die Renaissancepaläste eine spätgothische Halle; allen Gebäuden aber ist die Pracht des Aufbaues und die sorfältige Durchführung gemeinsam.

Den Typus der Danae mit dem vollen Gesicht, den wohlgeformten Lippen, dem runden Kinn und den stark geringelten Locken zeigt auch ein Halbfigurenbild der Madonna des Berliner

Museums. Aus der ähnlichen Modellierung, Licht- und Gewandbehandlung lässt sich auf die ungefähr gleiche Entstehungszeit beider Bilder schliessen. Die Madonna trägt ein blaues Gewand. Möglicherweise haben wir hier das Madonnenbild vor uns, das nach Carel van Mander die Züge der Gemahlin und des Kindes Adolphs von Burgund, des Marquis von Vere, trug, bei dem sich Gossart damals aufhielt. Carel van Mander sagt darüber: »Dieses Bild war so hervorragend schön und fein gemalt, dass alles, was man sonst von ihm zu sehen bekommt, dagegen roh erscheint, u. a. war ein blaues Gewandstück darauf, so wunderschön, als sei es eben frisch gemalt worden.« Die Madonna ist vor einen rechteckigen, profilierten Rahmen gesetzt, der eine Inschrift in erhabenen lateinischen Buchstaben trägt. Er ist ein aus der italienischen Renaissance bekanntes Mittel, um die Figurenwirkung zu unterstützen.

Gossart hat zahlreiche Madonnendarstellungen geschaffen. In dem Halbfigurenbild der Sammlung Kaufmann (Berlin) diente ihm das Christuskind zu einer anatomischen Studie des Kindeskörpers, die sich den Aktfiguren Adams und Evas anreiht. Der Knabe, dessen Muskulatur allzu stark gebildet ist, nimmt eine halb liegende, halb sitzende Stellung ein, die wiederum Drehungen, Verkürzungen und Deckungen verlangt.

Aus dem Entstehungsjahr der Danae besitzt die Münchner Pinakothek noch ein kleineres Bild der Madonna in ganzer Figur (Replik Wien, Hofmus.) Gossart nimmt hier wieder die steinerne Thronnische, das Motiv Davids und Metsys auf, aber er bringt einen breiten Bogen ohne Ornamente. Ähnlich seiner Berliner Madonna besteht der architektonische Schmuck allein aus kräftiger Profilierung und gradliniger Schrift in der Archivolte. Der Bogen fasst die Figurengruppe zusammen und unterstreicht ihre Bewegtheit. Er verrät ebenso wie das grelle Licht, dass das Rot des Madonnenmantels in den bestrahlten Partien ausblasst und rote Reflexe auf den Kinderkörper wirft, schon barockes Empfinden.

Die Nachahmer Gossarts hatten für diese Art der Darstellung, in der die Umgebung den Figuren angepasst und untergeordnet war, noch kein Verständnis. Sie schlossen sich lieber seinem früheren Bildtypus an, der die Madonna mit einer erdrückenden Steinarchitektur umgab und damit Gelegenheit zur Wiedergabe der fremden Ornamente bot.

Der unbekannte Maler eines solchen Madonnenbildes im Berliner Museum (Nr. 653) folgt in der Ausgestaltung der Architektur

den Lukasbildern Gossarts. Der hohe Sockel, der sich im Halbrund um Maria schliesst, ist gleich den Postamenten des Prager Dombildes mit einem Zahnschnitt versehen und mit eingelassenen gotischen Reliefs geschmückt; auch die übrigen Dekorationen, die vielfache Wiederholung von Gefässen als Ornament, umgeben von Laub und S-förmigen Henkeln, der Fries aus verbundenen Widderschädeln, die Kapitelle mit den Delphinen, die sinnloserweise als Säulenpostamente figurieren, alles dies weist auf Gossart. Nur der oberste Teil des Bildes nähert sich mit seinen Kranzengeln und den puppenhaften Gestalten Adams und Evas der Dekoration der Brügger Schule.

Gossart gewann überhaupt grossen Einfluss durch die Beherrschung der bewunderten italienischen Kunst. Durch Ysenbrandt findet zum Beispiel seine Ornamentik Eingang in die Brügger Schule. Es ist dies wichtig für die Frage, auf welche Weise auch die in Heimat verbliebenen Künstler die fremden Formen kennen gelernt haben. Die Rolle, die die italienischen Kupferstiche und Holzschnitte bei der Uebertragung gespielt haben, darf nicht überschätzt werden. Die Vorstellung, dass in Flandern im ersten Viertel des XVI. Jahrhunderts schon Mengen von italienischen Kupferstichen existiert haben, dass sie damals ein begehrtes Kaufobjekt waren, ist nicht richtig. Unter den nicht sehr zahlreichen Stichen und Holzschnitten vor Marc Anton finden sich nur wenige, die zu Nachahmungen geführt haben. Ein Buch wie die Hypnerotomachia des Polifilo hat erstaunlich wenig Anregung gegeben. Die Architekturzeichnung des Meisters von 1515 scheint vorerst ganz unbekannt geblieben zu sein. Weniger auf dem Handelswege als in den Studienmappen der Italienfahrer und nur in vereinzelten Exemplaren mögen die italienischen Kupferstiche nach den Niederlanden gekommen sein. Die Hauptquelle aber für die Kenntnis der italienischen Form waren die Skizzenbücher und Werke der aus dem Süden heimgekehrten Künstler. Man beschränkte sich dabei meist auf die Aufnahme der italienischen Bildarchitektur und Ornamentik.

So wurden auch Gossarts Anregungen von seinen Altersgenossen nur oberflächlich aufgefasst. Erst die um eine Generation jüngeren Künstler Lambert Lombard und Scorel, die als seine Schüler genannt werden, führen seine Bestrebungen ernsthaft weiter. Sie lassen sich durch die antiken Statuen »die Augen darüber öffnen, was in Bezug auf die Gestalten der Menschen und Tiere in der Natur hässlich, was schön und was am allerschönsten sei«. [22])

Gossart ist die grösste Intelligenz unter seinen vlämischen Kunstgenossen. Er steht dem neuen Stil am verständnisvollsten gegenüber. Er erfasst die italienische Kunst nicht nur in den äusseren Formen, sondern auch in den zu Grunde liegenden Prinzipien, und ist der einzige Maler seiner Zeit, der ein persönliches Verhältnis zur Antike gewinnt. Von den Romanisten des späteren XVI. Jahrhunderts unterscheidet er sich dadurch, dass er nur sehr kurze Zeit in Rom war und nicht der Schüler eines bestimmten italienischen Meisters wurde. Er scheint weniger von den damaligen italienischen Künstlern selbst als an Kunstwerken gelernt zu haben, die er besonders hoch stellte. Es kommen hier als Vorbilder neben den antiken Ruinen und Skulpturen hauptsächlich die Werke Filippino Lippis (gest. 1504) und Michelangelos in Betracht. Eine Abhängigkeit Gossarts von Lionardo da Vinci, wie sie behauptet wird, ist dagegen nicht wahrscheinlich. Gossart ist, soviel wir wissen, nicht nach Mailand gekommen, wo sich Lionardo seit 1508 wieder aufhielt. Diese Annahme mag hauptsächlich durch die virtuose Lichtbehandlung Gossarts und durch seine sorgfältige Durchmodellierung der Fleischteile hervorgerufen sein. Gerade in dieser Hinsicht hatte aber Gossart schon vor 1508 eine relativ vorgeschrittene Stufe erreicht. Die Erfahrung, die er darin gewonnen hatte, wurde später durch die Lehre von der Schattenperspektive in eine feste Form gebracht, die zum Teil die manieristische Wirkung seiner Bilder verursacht.

Wir haben nicht, wie bei Dürer, Belege dafür, dass Gossart theoretische Studien getrieben hat. Sie werden jedoch durch den rationellen Charakter seiner italienisierenden Werke unzweifelhaft gemacht. In diesen Bestrebungen mag ihn Jacopo de Barbari unterstützt und gefördert haben.

Mit Hilfe der Wissenschaft verarbeitet Gossart seine in Rom empfangenen Eindrücke langsam, aber um so intensiver. Daher treten die Ergebnisse seiner Studienreise erst lange danach — die Prager Lukasmadonna entstand 6, das Berliner Götterbild 7 Jahre nach seiner Rückkehr — klar zu Tage, eine Tatsache, die leicht zu der irrtümlichen Ansicht, Gossart habe sich jahrelang in Italien aufgehalten, führen konnte.

Gossarts Stellung in der vlämischen Malerei ist mit der Dürers in der deutschen Parallelentwicklung zu vergleichen. Beide Künstler haben ihre ganze Kraft eingesetzt, um sich die italienische Renaissance-Aesthetik zu erobern und sie ihrer Heimatkunst zu übermitteln.

Der Formalismus, der daraus resultierte, wird von Dürer, der stärkeren künstlerischen Persönlichkeit, überwunden; Gossart bleibt in ihm stecken. Seinen Werken fehlt der geistige Inhalt. Er beherrscht nur die körperliche, nicht die psychische Bewegung. Sein Verdienst liegt in der glänzenden Handhabung der Technik. Durch ihn gewinnt die vlämische Malerei neue und exakte Ausdrucksmittel.

Bernart van Orley.

Neben Gossart wird Bernart van Orley als derjenige genannt, der zuerst das gelobte Land der Kunst besuchte. Man muss sich aber vergegenwärtigen, dass Gossart 1470, vielleicht schon 1462 geboren ist, während Orley 1492 das Licht der Welt erblickte. Nicht Bernart, sondern sein Vater und Lehrer Valentin van Orley, dessen Geburt ins Jahr 1468 fällt, [28]) gehört in die Generation eines Metsys und Gossart. Bernart van Orley folgte also nur Tendenzen, die bereits vor ihm eingesetzt hatten, als er sich in verhältnismässig jungen Jahren nach dem Süden wandte. Vor dieser Reise ist eine Tafel mit Darstellungen aus einer Reliquienlegende (Turin Mus.) entstanden, die frei von italienischem Einfluss ist. Selbst die Architektur ist hier noch ganz gotisch. Der Kapellenraum, in dem der Hauptvorgang spielt, ruht auf gotischen Pfeilerbündeln. Die vorgelagerten Strebepfeiler sind mit Masswerk überzogen, die Altarapsis trägt ein Sterngewölbe, und nur der Reliquienschrein gleicht einem Sarkophag der Frührenaissance. Das tiefe und schmale Gebäude zieht sich schräg in den Hintergrund. Diese Anlage im Bildraum, die die Wiedergabe mehrerer Darstellungen nebeneinander ermöglicht, wurzelt ebenfalls in der Tradition des XV. Jahrhunderts.[24])

In den Figuren ist scharfe Charakteristik angestrebt, die in den Bettlergestalten an Karikatur streift. Häufig ist die strenge Profilansicht um ihrer sprechenden Linie willen gewählt.

Auf dem Wiener Altar mit der Legende des heiligen Thomas und Matthias haben sich die italienischen Formen der Ornamentik bemächtigt. Die Vermischung von Neuem und Alten ist bis ins Kleinste durchgeführt. So werden z. B. in dem Gesims der rechten Halle eine Reihe von Renaissancegefässen durch Masswerk verknüpft; so steht im Mittelpfeiler eine Madonnenstatue auf einem Renaissanceaufbau und hat einen gotischen Baldachin über sich. Die Elemente beider Stilformen haben sich verhältnismässig organisch verbunden, weil ihnen eine gewisse Leichtigkeit und Anmut der Zeichnung gemeinsam ist. Die Wahl der beiden offenen Pavillons war für den Künstler eine sehr günstige. Einerseits fassen diese Hallen die Hauptvorgänge zusammen und gewähren zahlreiche

Durchblicke auf die Nebendarstellungen. Anderseits bieten sie mit ihren vielen Orthogonalen und Ueberschneidungen Gelegenheit zur Entfaltung perspektivischen Wissens. Der Horizontpunkt ist in die Vertikalachse des Bildes verlegt, die nicht imaginär bleibt, sondern durch einen ornamentalen Pfeiler betont ist. Das bedeutungslose Wappenschild in der Pfeilerfüllung zieht das Auge immer wieder durch die zahlreichen, mathematisch genau gezeichneten Richtlinien an. Die künstlerische Bildeinheit ist also der Darlegung des wissenschaftlichen Systems geopfert.

Auf dem linken Flügel des Triptychons hat Bernart van Orley einen der Pavillons wiederholt, aber in seitlich schräger Ansicht, die andere Verkürzungen und Verschiebungen verursacht. Durch die Einführung der fremden Architekturformen, mehr noch durch diese renaissancemässige Raumdarstellung zeigt sich Orley in dem Wiener Altar viel vorgeschrittener als in dem Turiner Bild, wo der Horizontpunkt noch nicht streng eingehalten war. Danach erscheint die Datierung, die für den Apostelaltar eine frühere Entstehungszeit als für das Turiner Bild annimmt,[25]) unhaltbar.

Etwa gleichzeitig mit dem Wiener Triptychon muss die Predigt des heiligen Norbert (Münchn. Pinak.) entstanden sein. Die Architektur, wieder eine Pfeilerhalle, zeigt die gleichen Formen. Wie dort weist die etwas mühsame und trockene Figurenbehandlung noch keine italienisierende Linienführung auf. Der Vorgang ist anschaulich erzählt.

Dagegen bekundet Orley in seinem Hiobsaltar (Brüssler Mus.) grosse Vertrautheit mit der Renaissancekunst.[26]) Das Werk ist ein Sammelsurium italienischer Reminiscenzen. Zum Teil lassen sich bestimmte Vorbilder nachweisen. Zu den Figuren des Mittelbildes ist Orley durch Signorellis Fresken im Dom zu Orvieto angeregt worden, speziell durch die untere Gruppe im Sturz des Antichrist. Orley macht damit seinen ersten Versuch zur Wiedergabe des menschlichen Körpers mit strenger Beobachtung der Anatomie; doch beginnt er, der nicht die Gründlichkeit und Logik Gossarts besass, sogleich mit der bewegten Figur. In Anlehnung an Signorelli ist nun eine kräftigere Modellierung mit schwärzlichen Schatten, eine schärfere Lichtführung eingeführt. Die nordische Tracht ist durch die italienische verdrängt, aber spätgotisch wirkt noch die Gewandbehandlung mit ihren kleinlichen, harten Falten und den flatternden Enden. Sie macht das Bild unruhig, ohne, wie es der Künstler wohl beabsichtigte, die Bewegungsillusion der Gestalten zu

erhöhen. Diese bleibt gegenüber der des Italieners noch zurück. Rumpf- und Gliederstellung wirken gezwungen, sind nicht aus einem Guss. Orley besitzt nicht die straffe, auf eingehenden Studien beruhende Zeichenkunst Signorellis. — Der italienische Künstler stellt seine Figuren frei in den Raum, doch ist durch die Gruppierung eine gewisse reliefmässige Wirkung gewahrt. Orley will seinen Meister übertreffen. Seine Komposition führt trichterförmig in die Tiefe. Zu diesem Kunststück nimmt er die Architektur, in welcher der Vorgang stattfindet, zu Hilfe. Der Bau dient ihm zur Bestimmung der Distanzverhältnisse. Pfeiler waren zu diesem Zweck geeigneter als fortlaufende Seitenwände. Darum ist statt eines Palastes, den die Szene erfordert, eine offene Halle gegeben, die an das Mittelschiff einer Renaissancekirche erinnert. Der Kuppelraum in der Tiefe ist ausgefüllt durch einen gefälligen quattrocentistischen Thronsitz.[27])

Zur Dekoration seiner Architektur hat Orley die Kupferstiche Zoan Andreas nach Mantegnas Triumphzug benutzt. Auf der Seitentafel mit dem armen Lazarus sind drei Bilder des Cyklus zu einem Sockelrelief vereinigt. Im Mittelbild schöpft er seine Ornamentik aus den Pilasterfüllungen, welche die einzelnen Teile des Triumphzuges verbinden. In der Füllung des linken Pfeilers hat Orley den römischen Panzer und die Füllhörner zu beiden Seiten, aus denen Blumen wachsen, übernommen, ebenso die Cartouche, die nur ihren Platz gewechselt haben. Die runde Scheibe am unteren Ende, die bei Zoan Andrea die Künstlerinitialen, bei Orley die Jahreszahl 1521 trägt, ist hier wie dort mit einem Fabelwesen verbunden. Auch die übrigen Füllungen mit dem feingeschlitzten Laub, den dünnen in Sternblumen ausgehenden Ranken sind durch die oberitalienischen Stiche bedingt. Der rechte vordere Pfeiler aber muss, sowohl was die Ausgestaltung als die Zusammensetzung der Schmuckformen betrifft, eigene Erfindung Orleys sein. Die Motive sind für einen Romanen allzu gehäuft. Trotzdem ist diesem Dekorationsstück eine Zierlichkeit und Beweglichkeit eigen, die sie zu einem reizvollen Beispiel nordischer Renaissancekunst macht.

Der Kontrast, den die leichte Ornamentik zu der schweren Figurenbehandlung bildet, offenbart sich in allen Teilen des Triptychons und macht auf einen Zwiespalt in Orleys künstlerischer Natur aufmerksam. Einerseits liebt er als Kind der Spätgotik die anmutige, abwechslungsreiche Linie, andererseits drängt ihn sein Temperament zu dramatischer Erzählung und damit zu wuchtiger Gestaltung.

Für sie aber fand er in Werken seiner Zeit, in den grossen historischen Bildern Raphaels, Vorbilder, die ihn, den nicht sehr selbständigen Künstler, überwältigen mussten. Die Überlieferung, Orley sei Raphaels Schüler gewesen, wird durch seine Werke bestätigt. Im Hiobsaltar tritt der Einfluss in den Seitentafeln zu Tage. Auf dem rechten Innenflügel steht der fürbittende Hiob mit geschickter Benutzung der Treppenstufe in einer Pose da, die Vertrautheit mit der cinquencentistischen Ponderation voraussetzt. Gebärden- und Minenspiel sind im Anschluss an Raphael weniger übertrieben und ausdrucksvoller geworden. Die knieende Stellung der vorderen Figur mit dem aufgestützten Fuss war auch schon in der Malerei des XV. Jahrhunderts beliebt; aber durch die Drapierung wirkt sie jetzt nicht mehr spitzig, sondern massig und breit. Noch engeren Zusammenhang mit dem grossen italienischen Meister zeigt sich in dem Akt des Reichen in der Hölle. Er ist eine Kopie nach Raphaels Heliodor.

Auf demselben Flügel ist die Krankheit des reichen Mannes dargestellt. Beide Szenen sind durch eine Horizontale getrennt und stehen ohne formale Beziehung zu einander, ein Zeichen, dass dem Künstler noch immer das Verständnis für die Bildeinheit mangelt. Mehr gewahrt ist sie in der gegenüberliegenden Szene mit dem armen Lazarus vor einer ähnlichen Halle, in der der Reiche speist. Aber auch hier stören die verschiedenen Proportionen: Um die Grösse des Lazarus und seines Peinigers zu rechtfertigen gegenüber den Insassen des Pavillons, hätte dieser viel weiter in die Tiefe geschoben sein müssen. Parallel geht ein Unterschied in der Formbehandlung. Die grossen Figuren exemplifizieren akademisches Studium, während die Szenen in den Loggien realistischen und genremässigen Charakter tragen.

Der Hiobsaltar ist das bedeutendste Werk in der Entwicklung Orleys. Zugleich ist es wichtig zur Bestimmung seiner italienischen Reise. Über ihre Datierung gehen die Meinungen auseinander. Woltmann-Woermann glaubt, dass Orley erst zwischen 1527—32 in Rom gewesen ist[28]); Alph. Wauters verlegt die Italienreise ins Jahr 1509[29]), A. J. Wauters in die Jahre zwischen 1510 und 1512[30]). Die zahlreichen Entlehnungen des Hiobsaltars bekunden, dass die Reise vor 1521 stattgefunden hat und dass Orley Italien frühestens nach 1512, dem Entstehungsjahr von Raphaels Vertreibung des Heliodor, verlassen hat. Weiter haben wir Nachrichten, die eine Anwesenheit Orleys in den Niederlanden von 1515—1521 bedingen[31]). Danach muss Orley zwischen 1512 und 1514 in Italien gewesen sein. Auch für ihn war Rom das ersehnte Ziel.[32])

Mit dem 1515 bestellten, 1520 abgelieferten Altar von Furnes hat A. J. Wauters das Turiner Bild identifiziert [33]). Diese Behauptung ist durch den Nachweis zurückgewiesen worden, dass das Turiner Bild schon 1718 in der Galleria Marcello in Genua war, zu einer Zeit, in der sich das Altarbild von Furnes noch am Ort seiner Bestimmung befand [34]). Die Betrachtung der künstlerischen Entwicklung Orleys kommt zu dem gleichen Resultat. Selbst wenn das Turiner Bild schon 1515 begonnen und dann aus irgend einem Grund liegen geblieben wäre, kann es nicht erst 1520, ein Jahr vor dem Hiobsaltar, beendet sein, weil die Stildifferenz zwischen beiden Arbeiten viel zu gross ist. Nach dem Fehlen aller italienischen Elemente zu urteilen, ist es vor 1512 entstanden. Allerdings ist ein 1520 datiertes Polyptychon im Hospital St. Jean in Brüssel, das wiederholt Orley zugeschrieben worden ist,[35]) ebenfalls frei von Italienischem, doch sprechen die kleinliche, sehr harte Zeichenführung der Bilder und die ganz unzulängliche Raumbehandlung, vorzüglich die der Messe des heiligen Gregor, entschieden gegen die Autorschaft Orleys. Dieser hätte auch kaum die Arbeit in so viele Tafeln zerlegt sonden mehrere Szenen nach gewonter Weise auf grösseren Bildflächen vereinigt.

1518 erhielt Orley von den Antwerpner Almosenpflegern den Auftrag zu einem Altar, den er 1524—25 ablieferte. Mit diesem Werk schreitet Orley auf dem eingeschlagenen Wege fort. In der Darstellung des »Jüngsten Gerichts« auf dem Mittelbilde begibt er sich allerdings mit geringerer Energie als Gossart, an das Studium des Nackten. Die Beerdigungsszene in der Mitte ist wohl ein Zugeständnis an die Auftraggeber [36]). Die Menge der Auferstandenen schliesst sich zu einem in den Hintergrund führenden Bogen zusammen. Eine grosse Anzahl ähnlicher raumbildender Kreisabschnitte durchziehen das Gemälde: Die Linien der Wolken, die doppelt gereihten Scharen der Seligen usw. Es ist damit der Versuch gemacht, nicht allein die Bildfläche, sondern auch den Bildraum rythmisch zu gliedern. Orley hat diese Art der Komposition aus Raphaels Disputata entlehnt, sie aber selbständig verwertet.

Das Thema des Hauptbildes setzt sich auf den Seitentafeln fort durch die Reihen der Apostel, die auf dickgeballten, fast barocken Wolken thronen. Weiter unten sind die sechs übrigen Werke der Barmherzigkeit dargestellt. Um mehrere Szenen auf den verhältnismässig schmalen Bildflächen darzustellen, ohne die Illusion der Wirklichkeit aufzuheben, nimmt Orley hier wieder die offene Halle zu Hilfe. Die Raumanlage ist besser gelungen als auf dem Hiobsaltar.

Die Loggien liefern den Beweis, dass Orley immer vertrauter mit den italienischen Architekturformen wird. Ganz rein im Stil ist die anmutige Bogenpfeilerhalle mit dem verkröpften Gebälk auf dem linken Flügel. Im Gegensatz zu ihrer äusseren Ausgestaltung sind aber diese Pavillons keine aus dem Italienischen übernommenen Bildmotive. Die von aussen und innen sichtbaren Gebäude treten sowohl in der nordischen wie in der südlichen Malerei des 15. Jahrhunderts auf. Sie gehören einer primitiven Bildanschauung an, die mehrere Vorgänge auf einem Bild vereinigt, ohne einen in den Hintergrund zu drängen. Solche Bauten finden sich z. B. in dem Cod. Gal. 9 der Münchener Staatsbibliothek von (Alexander Bening 1492), genau in der gleichen Anordnung wie bei Orley mit einem seitlichen Eingang für die handelnden Personen und einer grossen Oeffnung in der Vorderseite für die Beschauer des Bildes. Dieser Einblick wirkt aber bei Orley durch seine Umkleidung mit den Formen der italienischen Hallenarchitektur natürlich, während er bei den gotischen, geschlossenen Gebäuden gegenständlich unmotiviert bleibt, so dass sich der Eindruck eines aufgeklappten Puppenhauses ergibt. Eine Mittelstufe in der Ausbildung dieses Motivs zeigen die anonymen Tafeln mit der Legende des heiligen Rochus in der Antwerpener Jakobskirche von 1517.

In dem Antwerpner Altar Orleys offenbart sich eine wachsende Gewandtheit des Künstlers in allen zeichnerischen Aufgaben. Parallel damit geht eine Vernachlässigung des Malerischen, welcher der unerfreuliche Eindruck des Werkes zum grossen Teil zuzuschreiben ist. Die Farbe verliert ihre selbständige Bedeutung. Sie soll nur noch die Zeichnung unterstützen, herausheben oder zusammenfassen. Die Tonskala ist sehr einfach, arbeitet in der Hauptsache mit einem harten Rot, Blau und Gelb. Dazu kommt, dass ihre Reinheit durch die starke schwärzliche Modellierung getrübt wird.

Die Ergebnisse, welche die Betrachtung der grossen Altarwerke Orleys hinsichtlich seiner Abhängigkeit von italienischer Kunst geliefert haben, werden durch seine kleineren Arbeiten bestätigt, So steht z. B. die heilige Familie im Louvre die gleichzeitig mit dem Hiobsaltar entstanden ist, ebenfalls schon unter dem Einfluss Raphaels. Eine Ausnahme macht dagegen das Portrait. Das Bildnis des Dr. Zelle von 1519 folgt Metsys sowohl in der breiten Auffassung wie in der Bildgestaltung, und auch fernerhin bleibt Orley in der Porträtdarstellung der Tradition getreu.

Neben den Bildnissen fand sich für den im Staatsdienst stehen-

den Künstler ein weites Arbeitsfeld in den Zeichnungen für die Teppichweberei und Glasmalerei. Diese Entwürfe, die unter der Bezeichnung »dekorative Arbeiten« zusammengefasst werden, bedeuten für Orley zwei ganz verschiedene Arten der Betätigung. In der Glasmalerei der niederländischen Renaissance kam es in der Tat hauptsächlich auf die dekorative Wirkung einer reichen Ornamentik an. Die Bildweberei dagegen vertrat in der Regel die Freskomalerei, verlangte also die grosse monumentale Komposition. Diesen entgegengesetzten Aufgaben entsprechen die beiden Seiten von Orleys Begabung, die sich, wie am Hiobsaltar gezeigt, in der Tafelmalerei bekämpfen und nun getrennt erst zur vollständigen Entwicklung kommen.

Im Anschluss an Raphael und Giulio Romano führt Orley den räumlichen Tapetenstil an Stelle des flächenhaften ein. Wie durchgreifend die Änderung war, erhellt ein Vergleich einer seiner Bildwebereien mit einem beliebigen Teppich Jans van Brüssel, der ebenfalls Hofmaler Margarethes von Österreich war. Bei diesem noch ein Neben- und Übereinander von Figuren, die fast die ganze Bildfläche einnehmen; selbst in einer dramatischen Szene bleiben die zahlreichen assistierenden Personen in ruhiger, oft teilnahmsloser Haltung. Bei Orley sind dagegen die Gestalten der Wirklichkeit entsprechend in den Raum gestellt und in Verbindung mit der weiten abwechslungsreichen Landschaft gebracht. Die geschilderte Episode ist aus einem Vorgang zu einer Handlung geworden. Die dekorative Wirkung liegt weniger in der Farbe, als in der Linienführung.

Diese Seite im Schaffen Orleys ist am besten im Münchner Nationalmuseum vertreten. Es besitzt 17 Teppiche nach Orleys Entwürfen mit Scenen aus dem alten Testament und der Paulus-legende [37]). Ihr Vorzug liegt in der mit Genreszenen belebten Landschaft. In den überlebensgrossen Vordergrundfiguren ist Orley nicht glücklich. Er beherrscht noch nicht die grosse Fläche. Trotz der krausen Zeichnung macht sich eine gewisse Leere geltend, Besonders wirken die alttestamentarischen Typen mit ihren gewaltigen, von Lockenbärten umrahmten Gesichtern und dem untersetzten Körperbau grotesk. Die Muskelbildung ist allzu gewaltig, ebenso der Schwung der Gesten. Mit der starken äusseren Bewegung hält die innere nicht Schritt. — Mit der Legende des Paulus nimmt Orley ein Thema auf, das schon von Raphael für die Vatikanischen Teppiche gewählt worden war. Dies hat eine besonders starke Übereinstimmung mit seinem Lehrer zur Folge. Orley scheut sich nicht,

gelegentlich eine ihm zusagende Figur wie den predigenden Paulus »wörtlich« abzuschreiben. Die Nachahmung zeigt sich auch in den Randstreifen, die an Stelle von Blumen Grotesken bringen. Die Ausführung der Teppiche ist vortrefflich.

Aus der wachsenden Abhängigkeit Orleys von Rom braucht nicht eine zweite Italienfahrt des Künstlers angenommen zu werden, von der eine unsichere Notiz aus dem Jahre 1602 spricht, da Raphaels Teppichkartons in Brüssel geblieben und in den Besitz der Orleys gekommen sein sollen.

Vorteilhafter als in den Tapeten selbst repräsentiert sich Orley in den Skizzen, die den grossen Kartons zu Grunde liegen. Sie besitzen die Frische der ersten Erfindung; auch wird die Übertriebenheit der Formgebung in dem kleinen Format weniger fühlbar. Das Kupferstichkabinett in München besitzt zwei solcher Folgen. Es sind mit Wasserfarbe leicht angetuschte Federzeichnungen. Die eine Serie, Reiterporträts darstellend, ist mehr dekorativer Natur, [38]) die andern vier Blätter behandeln die Romulussage und sind 1524 datiert [39]). Dieser verhältnismässig frühen Entstehungszeit entspricht es, dass auf einem Blatt (Romulus bringt Numitor den Kopf des Amulius) die Bildfläche noch durch eine dekorative Architektur eingeteilt wird. Ihre Formen sind die aus den früheren Werken bekannten. Die Zeichnung »Romulus übergibt seinem Sekretär die Einladungslisten zu den Kampfspielen« bringt dagegen schon die vereinfachte italienische Teppichkomposition: Ein Podium hebt die von dicken Säulen umrahmte Hauptfigur heraus; vor den breiten Stufen links und rechts je eine knieende, an den seitlichen Bildrändern eine stehende Figur; hinter dem Podium die Masse des Volks. Am vorgeschrittensten ist das Blatt mit der Begrüssung zwischen Romulus und Horsilea. Die Figuren des Vordergrundes sind trotz ihrer mannigfaltigen Stellungen zu einer grossen Bogenlinie zusammengeschlossen. Im Mittel- und Hintergrund fügen sich Kampfszenen geschickt in ein bergiges Terrain. In diesen Blättern zeigt sich der grosse Vorteil, den Orleys Zeichentechnik mit den ungleichmässig betonten, unterbrochenen Strichen vor dem zusammenhängenden Linienfluss des XV. Jahrhunderts voraus hatte. Nur mit ihr konnte er die Illusion einer ganzen Heeresmasse in starker Bewegung erwecken. Die Darstellung der Menschenmenge im Raum erscheint frei und leicht, doch brauchte Orley auch jetzt noch perspektivische Hilfslinien. Sie sind rechts beim Ausfall der Belagerten sichtbar geblieben.

Die Schilderung kriegerischer Begebenheiten lag überhaupt dem reifen Künstler am besten. Sie forderten das Ungestüm, das er sonst so oft grundlos entfaltet. Daher gehören seine bekannten und oft gepriesenen Entwürfe für die Schlacht von Pavia zu seinen besten Arbeiten [40]).

Der andere Cyklus Orleys, der stets grosse Bewunderung unter dem Namen »Les belles chasses de l'empereur Maximilien« [41]) gefunden hat, legt den Nachdruck auf die Landschaft. Die Jagdszenen spielen sich in der parkähnlichen Umgebung Brüssels ab. Das Terrain ist breit und weit hingelagert mit wechselnden Licht- und Schattenpartien. Mühelos vollzieht sich der Übergang zum Hintergrund, wo mehrmals das reizvolle Stadtbild Brüssels mit seinen Türmen und hervorragenden Gebäuden auftaucht. Trotzdem sich der Künstler in diesen Landschaften an die Natur seiner Heimat hält, dürfen sie doch nicht seinen italienisierenden Arbeiten entgegengestellt werden. Ihre Mängel wie die äusserliche Auffassung und ihre Vorzüge, die grosse dekorative Linie und die freie Tiefenkomposition sind gleicher Weise durch Orleys Studium der italienischen Cinquecento-Malerei bedingt.

Der grosse Stil, den Orley in seiner Tätigkeit für die Teppichfabrikation ausbildete, bemächtigt sich auch seiner späteren Gemälde. In einer Anbetung der Hirten (Brüssel, Mus.) ist das übliche Teppichformat, ein breites Rechteck, übernommen, sehr zum Nachteil der Komposition, die dadurch etwas Gezerrtes bekommt. Die vielen horizontalen Linien der Stufen, die den Eindruck der Breite verschärfen und zugleich raumbildende Funktion haben, sind häufige Hilfsmittel der italienischen Malerei des XVI. Jahrhunderts. Die Hirten und Maria sind zu einem stumpfwinkligen Dreieck zusammengefügt. Dabei geht es nicht ohne Verrenkungen ab. Die Madonna betet nicht mehr, wie im XV. Jahrhundert, das Kind an, sondern hebt nach Art der »Jungfrau mit dem Schleier« das schützende Tuch vom Bettchen empor [42]). In der Architektur sind die Details unterdrückt. Die völlig schmucklose Ruine im Hintergrund rechts ist römischen Ursprungs. Unter der Häufung angewandter Regeln hat die künstlerische Wirkung des Bildes sehr gelitten. Das Überwiegen des Formalen musste die zarte Stimmung, die früher gerade in der Szene der Anbetung lag, zerstören. Für die zahlreichen Schüler Orleys war dieses Bild aber sicherlich von grösstem Wert, um die Gesetze der italienischen Komposition kennen zu lernen.

Die zeichnerischen Probleme, in die sich Orley mehr und mehr vertiefte, unterdrückten schliesslich vollständig seine Tätigkeit als Maler. Das einzige grosse Gemälde, von dem wir in seinen späteren Lebensjahren wissen, die riesige Kreuzigung (Brügge, Notre Dame), wurde erst nach seinem Tode vollendet.[43]) Da das Triptychon durch Uebermalung stark verdorben ist, ist nicht zu entscheiden, inwiefern sein wenig erfreulicher Eindruck auf Rechnung Orleys zu setzen ist.

In den Jahren 1537 und 1538 entstehen die nach Orleys Entwürfen ausgeführten Glasgemälde für das Querschiff der Brüssler Kathedrale. Die Glasmalerei macht im Gegensatz zur Teppichweberei in den ersten 40 Jahren des XVI. Jahrhunderts keine tiefgehende Stilwandlung durch. Sie beschränkt sich auf eine Umbildung der architektonischen Formen sowohl bei Orley wie bei seinen Zeitgenossen. Während diese aber möglichst kleine Einzelheiten zusammenhanglos aufeinander häufen und die Struktur unter der Renaissancebekleidung spätgotisch lassen, bildet Orley seine Architekturen nach Art römischer Triumphbögen und wahrt trotz der Mannigfaltigkeit der Dekoration die grossen Linien. Geschickt treffen die Hauptstützen des streng symmetrischen Baues mit dem Stabwerk der Fenster zusammen. Auf den Stifterfiguren liegt der koloristische Hauptaccent. Sie heben sich klar vom blauen Hintergrund ab und von der fast ganz in goldgelb gehaltenen Architektur. Ueber die Bauglieder ist eine Fülle graziöser, gut durchgezeichneter Ornamente und Verzierungen ausgegossen. Stammen die meisten Dekorationsmotive auch aus Italien, so sind sie doch in ihrer ganzen Zusammenstellung das Werk eines fantasievollen nordischen Künstlers, dem das Linienspiel der Spätgotik noch im Blute steckt. »Es ist die Renaissance, wie sie eigentlich hätte sein sollen, aber nie in Stein ausgeführt worden ist.»[44])

Die kleineren Glasgemälde in der Sakramentskapelle der Brüssler Kathedrale von 1541 und der Carton zu den grossen Fenstern von St. Bavo in Haarlem [45]) sind in Komposition und Dekoration ähnlich. In der Glasmalerei bleibt Orley der Tradition getreu, indem er nur eine flächenhafte, höchstens reliefmässige Wirkung anstrebt. Vielleicht empfand er die Illusion eines Tiefenraumes, die man bei einem Wandschmuck, sei es Teppich oder Fresko, gelten lassen muss, als unzulässig für das Glasfenster, das mit dem von aussen einfallenden Licht rechnet. Was aber Orley unterliess, das tat unmittelbar darauf Michael Coxie. Seine Glasgemälde von

1545 in der gleichen Kirche gehen tiefe perspektivische Ansichten. Dem Beispiel Coxies folgen die übrigen niederländischen Glasmaler.

Während also die Arbeiten Orleys für die Brüssler Teppichweberei einen unvollkommenen, aber fortbildungsfähigen Anfang einer bestimmten Entwicklung bedeuten, bringt er dagegen in der Glasmalerei eine Phase zum Abschluss mit Werken, die vom ästhetischen Standpunkt äusserst wertvoll sind.

Bernart van Orley beherrschte das Brüssler Kunstleben für mehr als 2 Jahrzehnte. Allem Anschein nach war er ein sehr produktiver Künstler, bei dem die Ausführung hinter den Entwürfen zurückstand. Seine Kartons wurden von seinen Werkstattgenossen verwertet. Der bedeutendste unter ihnen ist der Meister von Güstrow. Seine Arbeiten unterscheiden sich von denen Orleys fast allein durch die farbige Behandlung. Bei ihm stehen sich ein noch härteres Rot und Blau gegenüber. Seine Altarflügel mit Darstellungen aus dem Leben der heiligen Anna (Brüssel, Mus. datiert 1528) zeigen den breiten raphaelesken Stil der Seitentafeln des Hiobsaltars. Auch die Architektur hat verhältnismässig einfache und grosse Formen. Der Raum, in dem sich die Geburt der Maria abspielt, ist ohne gegenständliches Interesse. Man kann aus dem gegebenen Ausschnitt kaum schliessen, dass es sich um ein Interieur handelt. Doch sind die Einrichtungsstücke, das Bett mit den breiten Vorhängen, die Prunkkanne und die Waschschüssel mit Geschicklichkeit zu dekorativer Wirkung gebracht.'

Ein zweiter Künstler, der eine Orley zugeschriebene Auferstehung des Karlsruher Museums geschaffen hat, lehnt sich eng an die späteren Arbeiten Orleys an. Seine wildbewegten Gestalten, die auf der Erde in starker Verkürzung liegen, gehen auf Orleys Figuren der Bekehrung Pauli zurück.

Andere Künstler nehmen nur einzelne Motive und Typen von Orley, oder suchen sich seine Modellierung zu eigen zu machen; aber kaum ein Maler, der sich damals längere Zeit in Brüssel aufhält, bleibt unbeeinflusst von ihnen.

Cornelis Coninxloo macht eine Ausnahme. Sein Bild mit Joachim und Anna aus dem Jahre 1526 ist noch kaum von italienischer Kunst berührt. Die zierlichen Figürchen sitzen vor einer verhältnismässig grossen, dekorativen Thronarchitektur, die ausschliesslich aus gotischen Formen zusammengesetzt ist. Es beweist dies, dass die Bildarchitekturen nicht um des neuen Ornamentes willen gegeben werden und demnach an den italienischen Einfluss gebunden sind, sondern dass sie

einem von ihm unabhängigen Wunsch nach dekorativer Wirkung entsprechen. Das Bild ist fein mit glänzenden Farben gemalt. Es repräsentiert eine ebenso zierliche wie kleinliche, äusserliche Kunst von der keine Fäden zur späteren Entwicklung der vlämischen Malerei führen. Dagegen hat Orley trotz seiner Uebertriebenheiten und Flüchtigkeiten sowie seiner Unselbständigkeit das unbestreitbare Verdienst, die grosse Komposition in die vlämische Malerei eingeführt zu haben. Mit manchen seiner Tapetenentwürfe arbeitet er schon dem dramatischen Historienbild des Rubens vor.

Einen Schüler, der auf der von seinem Lehrer eingeschlagenen Bahn mit Eifer und Talent fortschritt, fand Bernart van Orley in Michael Coxie. Er wurde »der vlämische Raphael» genannt. Seine Haupttätigkeit aber fällt, wie die der Schüler Gossarts, Lombard und Scorel, in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, die sich wiederum ganz neue Aufgaben stellte und daher eine eigene Betrachtung erfordert.

Anmerkungen.

1. Vergl. Riehl, Berthold: Von Dürer zu Rembrandt. Aus dem Abhandlungen der K. Bayr. Akad. d. Wiss. 3 Kl. 22 Bd. 1. Abt. München 1900.
2. Schnaase, Wilhelm. Niederländische Briefe, Stuttgart 1834.
3. Riehl, Berthold. A. a. O.
4. Schnaase. A. a. O. — Evens: Biographie Nationale. 1897.

4a. Cohen, W.: Studien zu Quintin Metsys. Bonn 1904.

5. Fornenbergh. Abgedruckt bei Hymans: Quintin Matsys. Gaz. des Beaux Arts 1888.
6. Metsys ist 1466, Gossart um 1470, nach dem Katalog des Brüsseler Museums von 1906 schon um 1462 geboren.
7. Vasari. Bd. VI. Ausgabe von Schorn und Förster. Stuttgart 1832—49.
8. Gossart, Jan.: Gossart de Maubeuge, sa vie et son oeuvre. Lille 1903.
9. Dieser Eindruck der Schwere ist in der Ysenbrandt zugeschriebenen Kopie der Sammlung Kaufmann (Berlin) vermieden. Um mehr Luft zu schaffen, ist die ganze Architektur ein wenig zurückgeschoben; die Seitenpfeiler sind vom Bildrand abgerückt, das steile Dach klingt in Spitzen aus. Ebenso ist das Christuskind schlanker gebildet und sitzt nicht so zusammengekauert da. Die Bildwirkung wird natürlich dadurch sehr verwässert.
10. Bruck, R.: Friedrich der Weise als Förderer der Kunst. Strassburg 1903.
11. Justi, Carl: Zeitschrift für bildende Kunst 1887.
12. Gossart: A. a. O.
13. Das grosse, prächtige Bild ist mehrfach als Repräsentant der niederländischen Renaissancemalerei ausführlich gewürdigt worden. S. Woltmann: Aus 4 Jahrhunderten niederländisch deutscher Kunstgeschichte. Berlin 1878. — Voll, K.: Vergleichende Gemäldestudien München 1907. Jantzen: Das niederländische Architekturbild. Halle 1908. (Dissertation.)
14. Vasari III. S. Burckhardt, J.: Ceschichte der Renaissance in Italien, Stuttgart 1904, S. 360.

15. Frimmel (Kleine Galeriestudien, neue Folge, Leipzig 2. Lief.) glaubt, dass der Evangelist Mathäus mit dem Engel dargestellt sei, da sich eine ähnlich komponierte Zeichnung Gossarts, in der aber dem Lukas ein Rind beigegeben ist, im Britischen Museum befindet.

16. Von Philipp heisst es: Sa plus grande joie était d'étudier les restes de l'art antique et de les faire peindre par l'illustre peintre Jan Gossart de Maubeuge. S. Wauters, A. J.: Une ambassade flamande chex le pape Jules II en 1508. (Revue de Belgique 1904.)

17. Ueber Jacopo de Barbari s. Justi, L.: Rep. f. Kunstw. 1898. — Da sich der Venetianer 1508 noch in Frankfurt a. O. bei Joachim I. von Brandenburg befand und 1510 nach Mecheln zu Margarethe von Oesterreich ging, wird das Zusammenarbeiten der beiden Künsler ungefähr 2 Jahre gedauert haben.

18. Händcke, Berthold: Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen 1898.

19. Der Katalog des Kaiser Friedrich Museums (Berlin 1906) sagt: „Die Gestalt des Neptun geht auf den Adam in Dürers Kupferstich von 1503 zurück."

21. Branden: Geschiedenes der Antwerpsche Schilderschool. Antwerpen 1883. — Eine Kopie nach Gossart gibt den Kampf des Herkules und Antäus (Wien, Sammlung Miethke. Brügger Ausst. 1902. Bezeichnet und datiert 1525) Antäus wird von seinem Gegner frei in der Luft mit dem Kopf nach unten gehalten. Das Gesicht wendet er dem Beschauer zu. Der Kampf erhält dadurch etwas Akrobatenmässiges. Die Architektur zeigt eine Häufung von antiken Ruinenstücken.

22. Carel van Mander im Kapitel über Scorel. Mander-Floerke I. S. 263.

23. Wauters A. J.: Biographie nationale.

24. Ein Beispiel ist das Bild in der Antwerpener Kathedrale mit der Vermählung Josefs und Mariä, das früher Rogier van der Weyden zugeschrieben, jetzt in die Nähe des Meisters von Flémaille gesetzt ist.

25. Friedländer, M. J.: Bernaert van Orley. Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen 1908.

26) S. darüber auch den Katalog des Brüssler Museums. 2. Aufl. 1906.

27) Ganz ähnliche Thronbauten finden sich auf Pinturicchios Allegorien der freien Künste in den Appartimenti Borgia

28) Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei Bd. II. Leipzig 1882.

29) Wauters, Alphonse. Barend van Orley. Les Arts Célèbres 48—51 Paris 1893.

30) Wauters A. J. Biographie nationale 1902.

31) Im Jahre 1515 erhält Orley den Auftrag, ein Altarbild für die Kirche in in Furnes zu machen. Für 1516 und 1517 sind Portrais urkundlich bezeugt. 1518 wird Orley Hofmaler Margarethes von Oesterreich. 1519 Portraits des Dr. Zelle. 1520 Ablieferung des Altars von Furnes. 1520 und 1521 Besuch Dürers bei Orley.

32) Jacobsen (Quelques maîtres des vieilles écoles néerlandaises et allemandes à la Galerie de Bruxelles. (Gaz. des Beaux Arts 1906) findet im Hiobsaltar auch eine Anlehnung an Giulio Romanos Gigantensturz. Diese

sowohl wie die Kopie von Mantegnas Triumphzug verleitet ihn zu der Annahme, Orley habe sich in Mantua aufgehalten. Giulio Romano kam aber erst 1524 dorthin, und eine genaue Prüfung des Triumphzuges auf dem Hiobsaltar ergibt, wie schon oben gesagt, dass Orley nicht die Gemälde selbst, sondern die Kupferstiche nach ihnen benutzt hat.

33. Wauters, A. J.: Le Retable de sainte Walburge. Brüssel 1899. — Friedländer (s. Anm. 25) hält die Turiner Tafel ebenfalls für einen Teil des Altars von Furnes, aber nicht für das Mittelbild, sondern einen Aussenflügel, der durch Beschneidung seine ursprüngliche Form verloren hätte.

34. Aliessandro Baudi di Vesme. L'Arte IV. pag. 132.

35. Von A. J. Wauters, Biographie nationale 1902. Katalog der Brüsseler Gemäldesammlung 1906.

36. Einzelne Köpfe der Gruppe sind wahrscheinlich nach 1550 hinzugemalt. S. Katalog des Museums zu Antwerpen 1905.

37. Wauters nennt in einer Anmerkung des Katalogs des Brüsseler Museums 1906 (S. 278) die Geschichte Adams (!Saulus?) (5 Teppiche), die Geschichte Abrahams (6), die Legende des heiligen Paulus (6). Der Führer durch das Bayer. Nationalmuseum 1908 meint, die Teppiche mit der Paulusgeschichte seien vorzüglich nach Entwürfen des Heemskerk gefertigt. Ein Vergleich mit Orleys sicheren Bildern macht es aber unzweifelhaft, dass die Kartons dazu von Orley herrühren. Wahrscheinlich bezieht sich auf Teppiche nach den gleichen Entwürfen die Notiz Félibiens: „Même il y en a qui ont voulu que les tapisseries de l'Histoire de S. Paul qui sont dans le garde-meuble du roi et qui ont toujours passé pour être de Raphael sont de son dessin ce qui n'est pas vraisemblable car on y voit trop la manière de ce grand maître (Félibien: Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres. B. II.)

38. Sie waren für den Herzog von Nassau bestimmt und stellen fürstliche Persönlichkeiten zu Pferde dar. Eine ausführliche Würdigung dieser Zeichnungen bei Roest: L'art flamand et hollandais 1902.

39. Offenbar fehlt die Hälfte der Blätter. Die Sage von Romulus und Remus, ein im 16. Jahrhundert bevorzugter Cyklus der Teppichfabrikation, wurde meistens in 8 Bildern gegeben. Beispiele dafür im Wiener Hofmus. (s. Inventar der Teppichweberei im Besitze des österreichischen Kaiserhauses im I. Band des Wiener Jahrbuches) und in Brüssel (Katalog des Brüssler Museums). — Im Dresdner Kupferstichkabinett befindet sich eine farblose Zeichnung mit einer Szene aus dem Leben des Romulus, die sehr grosse Übereinstimmung mit den Entwürfen Orleys zeigt. Sie wird Dirk Vellert zugeschrieben (Beets: Dirk Vellert, Onze Kunst 1908). Falls diese Zuschreibung sich auf sichere Gründe stützt, muss das Blatt eine Kopie Vellerts nach Orley sein.

40. Die Zeichnung im Louvre, die ausgeführten Teppiche im Museum von Neapel.

41. Zeichnungen und Teppiche im Louvre. Sie waren für Maria von Österreich bestimmt. (Wauters, Alph. a. a. O.)
42. Eine Orley zugeschriebene Anbetung des Dresdner Museums gibt dasselbe Motiv Raphaels noch getreuer wieder. Nach Frimmel ist das Bild eine Kopie nach Garofalo. A. J. Wauters spricht es Orley ab. (Katalog des Dresdner Museums 1902.)
43. Wauters A. J.: Biographie nationale 1902.
44. Burckhardt, J.: Die Kunstwerke der belgischen Städte. Düsseldorf 1842.
45. Dr. P. J. H. Coypers und C. J. Sonnet bringen in „De St. Bavokerk te Harlem (Harlem 1804) eine Reproduktion des Entwurfes unter dem Namen von Gerrit Boels, der ihn aber nur ausgeführt hat.

LEBENSLAUF.

Ich, Charlotte Aschenheim, geb. Ehrmann, bin am 4. Februar 1881 zu Berlin geboren als Tochter des Kaufmanns Bernhard Ehrmann und seiner Ehefrau Helene, geb. Moser. Von 1887—1896 besuchte ich die Privatschule von Frl. Boretius zu Berlin, 1896—97 die Selekta von Frl. Dörstling ebendaselbst.

Im Oktober 1901 begann ich, mich auf die Reifeprüfung vorzubereiten, die ich im März 1903 am humanistischen Luisengymnasium in Berlin bestand. Darauf studierte ich abwechselnd in Berlin (5 Semester) und in München (7 Semester).

Während meiner Studienzeit hörte ich die Vorlesungen der Herren Prof. Bissing, Prof. Brentano, Prof. Breysig, Dr. Delbrueck, Prof. Frey, Prof. Furtwängler, Prof Graef, Dr. Haseloff, Prof. Kalkmann, Prof. Kekulé v. Stradonitz, Prof. Knapp, Prof. Lasson, Prof. Lipps, Prof. Ed. Meyer, Prof. Muncker, Prof. Paulsen, Prof. Ranke, Prof. A. Riehl, Prof. B. Riehl, Prof. Stumpf, Dr. Swarzenski, Prof. Voll, Prof. Wölfflin, Prof. Wolters.

Allen meinen Lehrern spreche ich an dieser Stelle meinen Dank aus.